

Capote のBreakfast at Tiffany ' s における南部  
表象 : 映画を補助線として

著者	利根川 真紀
出版者	法政大学言語・文化センター
雑誌名	言語と文化
巻	18
ページ	37-53
発行年	2021-01-29
URL	<a href="http://doi.org/10.15002/00023751">http://doi.org/10.15002/00023751</a>

# Capote の *Breakfast at Tiffany's* における南部表象 — 映画を補助線として

利根川 真 紀

## はじめに

*Breakfast at Tiffany's* は Truman Capote (1924-84) の原作 (1958) と Blake Edwards 監督の映画 (1961) とで、内容が大きく異なることがよく知られている。物語の設定年代も原作と映画では 15 年ほどの隔たりがあり、原作では、第二次大戦中の 1943 年春から 1945 年春の出来事を 1957 年 10 月の時点から語り手が回想する設定になっているのに対して、映画では 1960 年の出来事となっている。また、作家志望の男性登場人物の設定も二作では異なっており、原作で語り手でもあるこの男性は、ニューヨークで同じアパートの下の階の住人だった 19 歳目の風変りで奔放な女性 Holly Golightly と親しくなるが、友人のまま別れてそれぞれ別の道を進むことになる。これに対して映画では、ふたりの関係は恋愛に発展し、ホリーがプロポーズを受け入れてハッピーエンドで終わる。この異なる結末に向けて、登場人物やエピソードの削除や追加、改変がなされている。

映画と原作におけるこの異性愛中心主義の有無の違いは、しばしば冷戦期アメリカの家族礼賛主義との関連で論じられてきたが、本稿では南部との関連で敷衍することを試みたい<sup>(1)</sup>。というのも、ニューヨークのマンハッタンを中心に物語が展開するこの二作品において、南部の表象の違いに注目することにより、映画と原作それぞれの中で南部の対極に位置づけられているものが明らかになり、翻って南部が作品を駆動する力の大きさを見定めることが可能になるからだ。第 1 節では、エドワーズ監督の映画において、南部がニューヨークのコントラストとして設定されていることを確認し、その場合の南部とニュー

ヨークそれぞれに託されているものを明らかにする。その際、人物たちのセリフのみでなく、視覚的要素に特に着目することにより、いかに原作とは異なる作品に仕上がっているかを論じる。第2節ではカポーティの原作を取り上げ、南部の対立項が「空に生きること」として設定されており、ニューヨークがひとつの通過点として位置づけられていることを指摘したのち、第3節で、作者カポーティにとっての南部の位置づけを検討する。

## 1. 映画における鳥かご

—“I’m not gonna let anyone put me in a cage”

エドワーズ監督の映画において、南部はニューヨークとのコントラストで描かれ、この二項対立は主として水平と垂直のイメージにより視覚的に提示される。ニューヨークのマハッタンでの自由な独り暮らしは、スクリーンにおいて垂直の線を強調するスタイライズされた様式美によって特徴づけられていく。映画の冒頭では、街灯がともったままの早朝、5番街の摩天楼が左右に聳え立つ中、一台のタクシーが後方から走ってきて止まる。タクシーから降り立つ朝帰りのホリーは黒のロングドレスと黒の長手袋に身を包み、その細長のシルエットがまず、結い上げた髪とも相まって印象的だ。その上、ティファニー宝飾店の建物正面のアトラスの時計を頭上はるかに見上げる彼女の仕草により(00:00:36)、垂直のラインはさらに強調され、彼女の垂直性の希求のテーマが導入されていく。ホリーがショーウィンドーを覗き込みながら建物沿いに角を曲がると、彼女の細長の黒のシルエットが、建物の外壁にある垂直のラインと連動して、彼女がこの街路に溶け込んでいることを示す(00:02:04)。映画の冒頭で印象づけられるこの効果は、都会での独身生活が可能にするシックな洗練と言っていだろう。

垂直のラインは、アパートの内装とその撮影の構図によっても鮮明になる。内装を工夫するべく、映画では装飾に関心のある登場人物をあらたに加えている。原作では名前のなかった男性は、映画では語り手ではなくひとりの登場人物として Paul Varjak の名前を与えられ、作家志望のこの男性はローマから帰国したばかりでアパートに入居することになる。4年前に短編小説集 *Nine Lives* を出版したきり創作が進まない彼は、愛人関係にある有閑マダムに養われており、ローマでもふたりは一緒だったらしい。ポールがこの女性パトロン

を咄嗟に“my decorator”とホリーに紹介するように(00:14:13)、彼女は室内装飾に凝っており、ポールが引っ越してくる前に、彼のアパートの内装を金糸目もつけずヨーロッパ調にセンスよく整えている設定だ。

小説ではひとつしかない窓が映画では複数になっており、いずれも引き上げ式の白いドレープカーテンがかけられ、カーテンの縦の模様が強調されている。窓は街路に面しているものと“fire escape”に面しているものがあるが、この「非常階段」を伝って、階下と階上のホリーとポールがしばしば窓を上げ下げして出入りするため、この窓のドレープカーテンは何度もクロースアップされることになる。また、部屋の中には糸すだれ状の白いパーティションがあり、部屋と部屋の境にはドア枠もあり、室内での撮影の際に、人物たちがこれらの垂直線ごしに、あるいはそれらを背景に、カメラに収められることが多く(00:21:47, 00:23:46, 00:52:38 ほか)、ここからも垂直のラインと都会の洗練された生活とが結びつけられている。階下のホリーのアパートは、1年前から入居しているにもかかわらず生活感を欠き、家具の少なさがポールの部屋とは対照的だが、この部屋で物語が展開する際にも、ドア枠をアングルに収めての撮影(00:09:24, 00:50:41 ほか)や、キッチンとリビングルームを仕切る細長い白いパーティションによって、縦のラインの強調がなされている。

これらの垂直のラインは、ホリーが逃げ出してきた南部の田舎が水平のイメージで表象されることによっていっそう際立つ仕組みになっている。具体的には、ホリーの夫を名乗る Doc Golightly をめぐる場面だ。獣医であり農夫でもあるドックは、テキサス州チューリップ市近郊から、5年前に家出した妻 Lulamae (ホリーの本名)を探しにグレイハウンドバスに乗ってはるばるやってくる。ドックが語る南部は、持参した1枚の色褪せた白黒写真に象徴されるように、時間が止まった空間であり、貧困と刺激のなさが特徴的だ。洗濯物のはためく木造家屋のポーチに所狭しと整列した4人の連れ子を含む7人の家族写真は、単調な反復とプライバシーのない暮らしを告げる。農場から卵とミルクを盗もうとしていた痩せこけたルーラメイとその兄Fredを自宅に住ませ、14歳を目前にした彼女と再婚したのだと、彼女の父親ほどの年齢のドックがポールに語り、“Lulamae belongs home with her husband, her brother, and her children”(00:47:45)とホリーの戻るべき居場所を主張する<sup>(2)</sup>。ドックとポールが話すこの場面は、原作とは異なり、映画ではあえて屋外に設定され、セントラルパークの緑の自然の中、野外音楽堂のベンチが横一面に並ぶ一角で

展開される。Peter Lehman と William Luhr が指摘するように、人びとで賑わうセントラルパークのほかの区画とは異なり、この場面ではふたり以外には人影もなく、聴衆も音楽もない野外音楽堂の“empty space”は“the equivalent of a visual oxymoron”を示して、ニューヨークの日常との異質性を強調している (Lehman and Luhr 28)。水平のラインが強調されるこの無音の空間は、ホリーが逃げてきた南部を象徴的に物語るものとなっているといえるだろう<sup>(3)</sup>。

だが、裕福で粹な独身生活を示す垂直の線が、実は鳥かごの檻でもあったことを視覚的に示すことにより、ニューヨークでの自由な生活も彼女の本当の救いにはならないことがやがて示されていく。原作では、檻の中の生き物を見るのが我慢できないため動物園に行くことも拒み、鳥かごも嫌っていたホリーだったが (Capote 52, 53, 57)、映画ではなぜか彼女のアパートには人の背丈ほどの細長い鳥かごが置いてあり、その中には剥製の鳥が入っている。洒落た上流階級の人びとが詰めかけるホリーのアパートでのパーティー場面は、この鳥かごのクロースアップ・ショットから始まり、檻ごしに O. J. Berman が “You got yourself stuffed, huh, Polly baby? Serves you right, big mouth” (00:26:26) と、ホリーによく似た名前の鳥の剥製に話しかける。またこの鳥かごは、裕福なブラジル人外交官 José との結婚を目前に控えたホリーをポールが訪ねる場面でも、部屋の片隅に置かれ、さりげなくカメラに収められている (01:35:36-41, 01:36:44-37:16)。そしてこの場面がフェイドアウトすると同時に、マンハッタンの高層ビル群の無数の窓がフェイドインし、ここからも両者の類似性が視覚化されている (01:37:16)。

結局は、ニューヨークの上流階級の人たちとの表層的な付き合いが、ホリーにとって檻と化しており、そこから解放されるために、金銭的には豊かではなくとも愛情は十分にあるポールとの結婚が用意されている。ポールのプロポーズを、“I’m not gonna let anyone put me in a cage” (01:49:06) と突っぱねるホリーに対して、彼は鳥かごから出るようにと彼女を説得する — “You call yourself a free spirit, a wild thing. And you’re terrified somebody’s going to stick you in a cage. Well, baby, you’re already in that cage. You built it yourself” (01:50:27-37)。映画の最後で、ふたりが雨の中抱き合うのは、質屋の看板とごみバケツが目につく生活感の滲むニューヨークの街の一角だが、この場面設定についてはその中流階級性が重要であることが指摘されている。

The deserted dark alley in which the film ends, in stark contrast to the exuberant party at its center, is crucial to its representation of New York. Here the film celebrates Paul and Holly turning away from a chic, urban lifestyle such as that of the party toward becoming a middle-class couple on the way to having a family. (Lehman and Luhr 30-31)

こうしてみると、映画において、南部での貧しい単調な結婚生活から逃げ出して、ニューヨークの垂直性が約束するかに見えた自由に憧れたホリーは、結局は金銭的な不安があろうとも再度結婚という制度に収まることによって、幸せを保証される。鳥かごはこのストーリーラインを紡ぐための小道具として、原作とはまったく異なる使われ方をしている。映画の最後では、抱擁するふたりを捉えるカメラは空高くからふたりを見下ろして終わる。それはあたかも、ホリーの垂直性への憧れの終焉も告げているようだ。カメラのアングルの違いを伴いつつ映画の冒頭でも最後でも流れる“Moon River”のテーマ曲は、彼女の遂げた変化を強調している<sup>(4)</sup>。

## 2. 原作における旅

—“just wanna go a-travellin’ through the pastures of the sky”

他方、カポーティの原作においては、ホリーが求めるものは空を見上げることでなく、「空に生きる」ことである。テキサスに帰るドック・ゴライトリーを見送った後に、彼の犯した間違いについてホリーがバーで語り手に話す場面がある。自分のような傷ついた野生のものを愛してはいけないこと、なぜならそれはやがて力をつけて空高く飛んでいってしまうために、“You’ll end up looking at the sky” (Capote 69) なのだという。一方で、ホリーが求めているのは「空に生きる」ことだが、それはつねに不安定な状態でもある。

‘Let’s wish the Doc luck, too,’ she said, touching her glass against mine. ‘Good luck: and believe me, dearest Doc—it’s better to look at the sky than live there. Such an empty place; so vague. Just a country where the thunder goes and things disappear.’ (69-70)

「空に生きる」ことは、この場面だけでなく、ホリーがギターを弾きながら好んで歌う曲の歌詞としても作品に導入されている。それは、“*Don't wanna sleep, Don't wanna die, just wanna go a-travellin' through the pastures of the sky*” (21) という歌詞で、“piney-woods or prairie” (21) を想わせるこの曲は、南部の気配を選び、彼女の出身地を彷彿させるものとなっている。空に生きることは、空を不断に旅し続けることに他ならないが、その困難な旅に駆り立てるものとして南部が設定されていることにひとまず注目しておきたい。

この歌を、ホリーはテキサス州でドック・ゴライトリーと暮らしていた時分から口ずさんでいたようだ。ホリーを探しにニューヨークに出てきたドックが、語り手の跡をつけてくる場面で、彼が口笛で吹く曲がホリーが繰り返し歌っている曲と同じだからだ (62)。ギターの弾き方をホリーに教えたのもドックだという (65)。これら2点の設定は映画にはみられない。ホリーとドック・ゴライトリーとの結びつきは、彼女の名前の選択によっても示されている。Lulamae Barnes はドックと結婚して Lulamae Golightly となるが、家出をして Holly と名前を変えてからも彼女は不思議と苗字は変えることなく Holly Golightly を名乗り続ける。ここからわかるのは、ホリーが南部から物理的に遠く離れても、南部での体験が彼女の存在を決定づけていることだろう。

ホリーにとっての南部とは、まずなによりも“mean”なものとして意識されている。南部で、ホリーは両親を結核で失い、引き取られた先の“some mean, no-count people” (65; 下線筆者) のもとから兄のフレッドと逃げ出し<sup>(5)</sup>、ふたりは食べ物盗みながら限界状態を生き延びることになった (53)。ホリーは、単なる憂鬱な気分 (“the blues”) とは比較にならないほどの不安を “the mean reds” という言葉で表現するが (40)、この「いやな赤」に支配されていたのが彼女の南部での子供時代だと言う。以下は、ドックをテキサスに見送った後、ホリーが語り手に話す場面である。

‘... Even though I kept telling him: But, Doc, I’m not fourteen any more, and I’m not Lulamae. But the terrible part is (and I realized it while we were standing there) I am. I’m still stealing turkey eggs and running through a brier patch. Only now I call it having the mean reds.’ (69; 下線筆者)

ホリーが体験した「飢餓と貧困という原体験」について、1929 年の大恐慌に始まる 30 年代のアメリカの不況が特に南部の農村地帯に与えた深刻な影響を、村山瑞穂が指摘している（村山 103-04）。寄る辺のない 10 代前半の家出少女がその経済不況に翻弄されたことになる。ニューヨークに来てからも彼女を時折苦しめる「いやな赤」の気分とは、何を恐れているのかわからない怖さであり、何か悪いことが起きそうなことがわかるもののそれが何かかわからない不安だと語られる（Capote 40）。「いやな赤」とはつまり、自分のコントロールを超えるものに囚われる恐怖や無力感、彼女のトラウマの存在を示しているだろう。

そのような状態から彼女を解放してくれるのがティファニーだとホリーは語るが、注目しておくべきは、原作においては、ティファニー由来の 2 つのアイテムがともに「旅」と関連づけられていることである。映画では削除されたこれら 2 つのアイテムとは、ホリーの郵便受けに貼られた名刺と語り手からホリーへのクリスマスプレゼントだ。“*Miss Holiday Golightly, Travelling*” (16) と書かれたこの一風変わった名刺は、作中何度も言及される重要アイテムであり、ホリーがティファニーで注文したものである (43)。なぜ“*Travelling*”と書いてあるのかと尋ねる語り手に、ホリーは“*After all, how do I know where I'll be living tomorrow?*” (42) と答える。もうひとつのアイテムは、ホリーのために語り手がティファニーで購入した“*a St Christopher's medal*” (57) だが、旅行者の守護聖人のメダルを、ホリーは“*I'll need it for the trip*” (94) と、ブラジルに旅立つ際にも忘れずに持っていく (95)。「いやな赤」に襲われた時に、彼女の心を落ち着かせてくれるのが、ほかならぬ「旅」を約束するティファニーであることがわかる。

原作においてホリーが旅をし続ける理由は、ホームと呼べる場所がまだ見つからず、依然として探し求めているからだ。ニューヨークの生活があくまでもひとつの通過点でしかないことは、“*Suitcases and unpacked crates were the only furniture*” (31), “*the same camping-out atmosphere; crates and suitcases, everything packed and ready to go*” (51) と彼女のアパートが描かれることにより強調されている。映画と異なり、ホリーは物語の最後でニューヨークを脱出し、ブラジルに行き、その後アルゼンチンのブエノス・アイレスへ、さらにはアフリカへとその足跡は辿れるものの、十数年後にも彼女の居場所は定まらないままだ (12-14, 100)。“*Anyway, home is where you feel at*



home. I'm still looking” (93) とホリーは言う。自分というものを失わずに自分が本当に自分らしくいられるところ、それをホリーは安定を犠牲にしても探し続けている。

‘... I don't mean I'd mind being rich and famous. That's very much on my schedule, and some day I'll try to get around to it; but if it happens, I'd like to have my ego tagging along. I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany's. . . .’ (39; 下線筆者)

“breakfast at Tiffany's” というフレーズは原作ではこの箇所にも1度だけ出てくることもあり、旅のゴールとこのフレーズの結びつきが強調されている。

### 3. カポーティにとっての南部

—“I'm not going to be haunted by it any more”

ホリーがホームを求めて旅をし続ける理由は、南部があるがままの自分であることを許さず、あるがままの自分とは何かを強く希求させる契機となっているからだが、南部がこのような場であることを彼女がとりわけ自覚的に語るわけではない。彼女の南部での過去に関しては、矯正前の彼女の言葉の訛りについて “you don't know if she's a hillbilly or an Okie or what” (33) とハリウッド映画のエージェントである O・J・パーマンが語らなければ、またドック・ゴライトリーが登場して “a child-wife from Tulip, Texas” (64) としての彼女の過去を語らなければ、読者には知りようがない。ホリーが自分から率先して南部の過去を語ることはないのだ。それでも彼女がギターを弾きながらお気に入りの歌を歌う時, “But there were moments when she played songs that made you wonder where she learned them, where indeed she came from. Harsh-tender wandering tunes with words that smacked of piney-woods or prairie” (20-21) とその曲想がはからずも彼女の南部起源を語ってしまうし、またしばしば言及される愛用のたばこの銘柄 “an esoteric cigarette called Picayunes” (20) も、それとなく彼女の南部の過去を告げている<sup>(6)</sup>。彼女の中で南部は、振り返りたくないが、それにもかかわらず、だからこそそれだけ深

く、彼女を規定している場としてある。舌津智之はこの作品を「南部外に転移された南部小説」と呼び、エドガー・アラン・ポーやウィラ・キャザーに連なる南部文学の系譜の中に位置づけ、この力学構造を以下のように指摘する。

というのも、ホリーというヒロインの最もソフトな部分、そしてひいては『ティファニー』という作品の核心を成す部分とは、語られるニューヨークではなく、隠されるテキサスのうちにこそ見出されるからである。むしろ、テキサスが「南部」か否かに疑論の余地はあるものの、ここでカポーティが、自らの生まれ育った深南部の州をあえてヒロインの故郷に名指さなかったことは、逆に、作者自身も抑圧するブラックホールとしての奴隸制南部という磁場を陰画的にあぶり出す。(舌津 206)

ニューヨークを舞台に展開されるこの作品を下支えしているのが実は南部であり、それでいて自らの行動を根本から左右するほどに南部が影響力をもつことにホリーが無自覚でいる時、そこに作者自身の心理的葛藤が見え隠れすることをまず確認しておこう<sup>(7)</sup>。

この点をさらに解明するためには、語り手自身の出身地についても検討してみなければならない。彼の出身地は、南部であることがほのめかされつつも、ホリーの場合以上にあえて曖昧なままに留めおかれている。彼はある時ニューオーリンズからミシシッピ州“Nancy's Landing”まで苦労して歩いたことがあると語り (Capote 95-96)、南部とのつながりに言及する。ニューヨークに出てくるまでの生活については、“having so recently escaped the regimentation of a small town, the idea of entering another form of disciplined life made me desperate” (70) と語られ、決まり事だらけの田舎町での暮らしを、軍隊での厳しく管理された生活と通じあう窮屈なものと感じていたことが示される。また、語り手のホリーへの愛情は、“For I *was* in love with her. Just as I'd once been in love with my mother's elderly coloured cook” (71) に例えられており、黒人の料理女の存在は南部の子供時代を示すようでもある。語り手の南部での子供時代も、ホリーの子供時代同様に悲惨だったことは、“you made such a tragedy out of *your* childhood” (53) というホリーのセリフから窺える。語り手がホリーに惹かれ、ホリーを見守りつづける理由として、ふたりがともに南部出身者であり、しかもそのことが抑圧されているかのごとく、

作品内で明示されていない事態が浮上する。

作中にちりばめられたこれらの符合は、語り手がさらに作者カポーティとも重ねられていることを指し示す。実際、セントラルパークで乗馬中の語り手がホリーに命を救われる日は、9月30日の語り手の誕生日に設定されているが(78)、これはカポーティ自身の誕生日でもある。また、語り手が失業した経緯について、作中では“*I'd been fired from my job: deservedly, and for an amusing misdemeanor too complicated to recount here*” (70) と記されており、カポーティ自身の1944年夏の『ニューヨーカー』解雇事件が示唆されている可能性を、“*He is probably referring to the Robert Frost episode at the New Yorker*” と指摘する批評家もいる (Garson 78)<sup>(8)</sup>。ホリーや語り手の南部性には、南部出身者としての作者の体験があえて色濃く投影されているといえそうだ<sup>(9)</sup>。

その一方で、以下の1964年のインタビューでは、作者自身は南部作家と呼ばれることについてわだかまりを表明している。

I, personally, have never thought of myself as a writer regionally oriented. My first book had a southern setting because I was writing about what I knew most deeply at the time. The raw material of my work usually depends on events lived ten years beforehand, (in fiction, not nonfiction). Now, of course, the South is so far behind me that it has ceased to furnish me with subject matter.... Actually the only thing I've written that *depended* on its southern setting was a story called “A Christmas Memory” in *Breakfast at Tiffany's*. The moment I wrote that short story I knew I would never write another word about the South. I'm not going to be haunted by it any more, so I see no reason to deal with those people or those settings. (Newquist 42-43)

1956年12月に *Mademoiselle* 誌に発表した短編小説「クリスマスの思い出」を最後に南部を扱うことはしていないと語り、1958年11月に *Esquire* 誌に掲載された中編小説『ティファニーで朝食を』との間に一線を引いていることがわかる<sup>(10)</sup>。カポーティ自身も自らが南部に突き動かされていることを抑圧したくなるほど、彼にとっての南部の駆動力は大きいものだったことを逆説的に

物語っている発言と受け取るべきだろうか。

カポーティの南部での過去は、とりわけジェンダーと人種という2つの側面において、作品に影響を及ぼしていることを最後に見ておきたい。カポーティは複雑な家庭事情から、4歳から10歳までの時期をアラバマ州モンローヴィルにある母方の親戚に預けられて育つことになった<sup>(11)</sup>。家父長制意識が強く、ジェンダー観が固定していた当時の南部にあって<sup>(12)</sup>、子供時代のカポーティは男性らしさの規範に合致しないことを、モンローヴィルの人びとになにかと取り沙汰され、特に南部的なジェンダー意識の持ち主だった母親からはニューヨークに引き取られた後も認められることがなかった (Clarke 42-43)。そのような窮屈な南部での作家自身の子供時代の経験が、あるがままの自分を肯定できる場所を求めて旅をし続ける願望を駆動して、ホリー・ゴーストリーという人物を造形したと考えてよいだろう。物語が設定された1943年にまもなく19歳と語られるホリーは (Capote 17)、1924年生まれ of the author トルーマン・カポーティと同年齢であり、ここからホリーの時代感覚は作者のそれを反映していると看做すこともできる。

映画とは異なり、原作のホリーはしばしば “dyke”, “bull-dyke”, “lesbian” と女性同性愛を持ち出し (25, 51, 58, 85)、彼女が異性愛主義を不自然で窮屈なものに感じていることは、“Of course people couldn’t help but think I must be a bit of a dyke myself. And of course I am. Everyone is: a bit. So what?” (25) というセリフによって表明されている。また以下の箇所では、恋愛対象は性別に縛られる必要がないと主張している<sup>(13)</sup>。

‘... If I were free to choose from everybody alive, just snap my fingers and say come here you, I wouldn’t pick José. Nehru, he’s nearer the mark. Wendell Willkie. I’d settle for Garbo any day. Why not? A person ought to be able to marry men or women or—listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man o’ War, I’d respect your feeling. No, I’m serious. Love should be allowed. I’m all for it...’ (76-77)

ホリーは、自分も女優のグレッタ・ガルボを選ぶかもしれないし、語り手が競馬馬マナウォーを恋愛対象として選んでも問題ないと話すが、ある批評家はこの

場面にも触れつつ “She recognizes the narrator’s closeted homosexuality and repeatedly tries to force him to acknowledge it” (Fahy 106) と指摘し、語り手にカミングアウトを促していると捉えている。

このように因襲に縛られないホリーの考えに反応するかのように、彼女の周囲には自ずと男性同性愛の人びとが集まる。Tison Pugh によれば、コード化されて描かれているゲイ男性として、語り手やバーテンダーの Joe Bell だけでなく、ホリーのアパートの次の入居者 Quaintance Smith がいる (Pugh, “Holly” 94-96; Pugh “Capote’s *Breakfast*” 52-53)。この他, “play house with a nice fatherly truck driver” (Capote 42) とホリーから勧められる Rusty Trawler もこの中に加えてもよいだろう (Fahy 105-06)。もともと「ティファニーで朝食を」というフレーズ自体に、ジェンダー観やセクシュアリティの規範からの自由への希求が込められていることにも注目しておきたい。Gerald Clarke が紹介しているエピソードによると、第二次大戦中にニューヨークでゲイの男性同士が満ち足りた朝を迎えた時に、どこでも朝食を食べたい場所を挙げるように言われて、地方出身の男性が答えたのが, “Let’s have breakfast at Tiffany’s” (Clarke 314) だったという。

さらに、ホリーの交際相手に黒人が多いことも、南部時代への反発と捉えることができるだろう。原作の冒頭、ホリーそっくりの木彫り像を両手で持つ木彫師の写真が、1956 年のアフリカで撮影されたものとして紹介されるが、ホリーと寝床を共にしたと語るこの木彫師は “a tall delicate Negro man” (Capote 12), “a Negro” (12), “the Negro” (13) と黒人であることが強調されている。物語の現在 1944 年の時点で、ブラジル人の交際相手ホセについても、ホリーはその黒人の血に言及し、生まれてくる自分たちの子供が混血になることにも触れている — “I want to have at least nine. I’m sure some of them will be rather dark — José has a touch of *le nègre*, I suppose you guessed that? Which is fine by me: what could be prettier than a quite coony baby with bright green beautiful eyes?” (75-76)。ブラジルに旅立つ前に流産してホセとの将来は霧消するものの、ひとりで旅立つことにするホリーが語り手に準備を頼むのは, “The fifty richest: regardless of race or colour” (94) のリストだ。ホリーの「リベラルな人種意識」に着目し、舌津はこの作品が「南部的タブーである異人種通婚<sup>ミセジェネーション</sup>のモチーフを執拗にあぶり出し」ていることを論じている (舌津 211, 212)<sup>(14)</sup>。混血への言及はさらに, “the hand-

some Brazilian, whose name was José Ybarra-Jaegar: his mother was German” (Capote 54) というホセ自身についての描写や、ホリーがハバナに避寒旅行した時に会える “an irresistible guide, most of him Negro and the rest of him Chinese” (58) など、アメリカ国外の例としつつも、あえて言及がある。

特に『ティファニーで朝食を』が執筆され始めた 1955 年から出版年の 1958 年にかけては、ブラウン判決により教育機関における人種隔離政策が違憲となり、人種共学が進む中で、一部の南部白人たちがそれに反対する理由として人種混交を扇動的に問題化していた時期にあたることを考えると、当時の南部に根強く見られた人種面での偏狭さに対して、ホリーが意識的に反発しているようにも見える<sup>(15)</sup>。それでいて、ホリーがそれらを自らの南部時代と結びつけて語ることをあえてしていないところに、南部への複雑な感情を読み取ることができる。

## おわりに

映画では、同性愛も黒人との混血問題のテーマもきれいに消し去られた結果<sup>(16)</sup>、映画の中での南部は、もっぱら田舎の貧しい暮らしにおける妻として母としての生活の退屈さを示す平板なものとなっていた。これに対し、カポーティの原作は、作者自身が南部の子供時代に対して感じている両面価値的な感情の存在を告げるものとなっている。ホリーの奔放な生き方から明らかになるのは、南部が人びとを反発させて、ここではないどこかへの憧れを発動させる場として機能していることである。

語り手自身がホリーの生き方に影響を受け、やがて「語り手も traveling の状態をその生き方としている」ことに本合陽は着目し、「本当の自分を肯定できない、自分の本当の欲望を表に出すことができない語り手が、実は時代精神を逆なでする振る舞い満載のホリーから勇気をもらい、時代精神に逆らうことができる自分を見つけた自己肯定の物語と読むことができ」ことを指摘している（本合 16, 20）。ここに南部という項目を挿入する時に見えてくるのは、ホリーが抑圧していた南部を物語の中で語ることを通して、語り手自身が南部に対して抱く両面価値的な態度が透けて見えてくる、そんな作品に仕立て上げられていることだ。それはひいては、自分の創作が南部によって駆動されていることを認めつつ、認めたくなかった、そんな複雑な事情をカポーティ自身が

抱えていたということを告げているのだと思われる。

### 《注》

- (1) この作品を、冷戦期アメリカにおける核家族中心主義との関係で論じるものとしては、例えば村山（2007年）、Fahy（2014年）、萩埜（2014年）、本合（2020年）を参照。また、異性愛・同性愛の主題を特に南部と関連づけて論じているものとしては、例えばBibler（2007年）、舌津（2009年）を挙げることができる。
- (2) カポーティの原作でのセリフは“Lulamae belongs home with her husband and her churren”（Capote 63）となっており、フレッドへの言及はない。また原作ではドックと前妻との子供は娘2人、息子2人の設定だが、映画では4人とも娘になっている。除隊後にフレッドがテキサスに戻ってきても、ホリーが家出から戻らなければフレッドを養うことはできないと強く告げ、ドックはホリーの帰郷を促す。ここでも結婚適齢期を迎えた娘たちしかいない家の中に血縁のない男性を住まわせることはできないという異性愛中心主義の考えが垣間見えるかもしれない。映画では時代背景が戦時中ではないため、フレッドはカンザス州の陸軍駐屯地で兵役にある設定に変更されている。
- (3) カポーティの原作では、セントラルパークは他の箇所でも舞台となり、語り手とホリーが散策したり乗馬をしたりし、またホリーがよくひとりで乗馬をする場所にもなっているが、映画ではあえてこの場面でのみ使用されている。
- (4) 映画の冒頭では歌詞を伴わずに曲が流れるが、映画の最後では2番の歌詞“Two drifters, off to see the world”からコーラスが始まり（01:53:47）、夢を共有する存在との出会いが強調されている。映画全体を通してテーマ曲“Moon River”がいかに使われているか、その詳細な分析は、例えばPayri論文を参照。また、“Moon River”に触れている論文としては、志村 50-55、越智 137-38を参照。
- (5) 南部で両親の死後にホリーが引き取られた先の家族は、2回“mean”という単語を用いて描かれていることに注目しておく。“Story was: their mother died of the TB, and their papa done the same—and all the churren, a whole raft of ‘em, they been sent off to live with different mean people. Now Lulamae and her brother, them two been living with some mean, no-count people a hundred miles east of Tulip.”（Capote 64-65; 下線筆者）
- (6) 麻薬密輸容疑で警察署に連行された時に撮られた写真で、ホリーは“a Picayune cigarette”（Capote 83）をくわえているし、語り手がホリーを病院に見舞う場面では、“a carton of Picayune cigarettes”（89）を差し入れ、ホセの別れの手紙を読み終えたホリーが“a Picayune”（90）を吸うところでも、この銘柄が印象づけられている。Kenneth T. Reedの以下の指摘を参照——“The Picayune cigarettes contain a hint about her somewhat mysterious and veiled southern origins”（Reed 90）。ルイジアナ州ニューオーリンズ生まれのカポーティにとって、ピカユーンはニューオーリンズ発行の新聞 *The Times-Picayune* などを連想させるものだったと思われる。

- (7) 作中ではっきりと南部出身であることが語られる人物としては、ドック・ゴライトリの他にはアーカンソー州ワイルドウッドから来た Mag Wildwood がいる (Capote 44)。パーティーで男性の関心を独り占めしたマッグに対して嫉妬したホリーは、“I hear so many of these Southern girls have the same trouble” (45) と性病の可能性を仄めかして身震いをして見せる。ホリー自身が、自分とはまったく異なる存在として南部女性を位置づけている点が注目される。
- (8) Clarke 76-77 も参照。
- (9) 前段落で語り手にとっての黒人の料理人の存在について触れたが、作者カポーティのアラバマ州での子供時代に身近にいた家事手伝いの黒人女性については、以下を参照——“Two African American women, ‘Aunt’ Liza and Anna Stabler, also spent a great deal of time at the Faulk house, and as hired help they did much of the cooking and cleaning” (Fahy 2)。Aunt Liza と Anna Stabler については、Clarke 18-19 も参照。
- (10) それぞれの初出は Reed 139 を参照。1958 年出版の *Breakfast at Tiffany's: A Short Novel and Three Stories* には、中編小説 *Breakfast at Tiffany's* のほかに “House of Flowers”, “A Diamond Guitar”, “A Christmas Memory” が収録されている。Gerald Clarke によれば、中編小説『ティファニーで朝食を』の執筆は、1955 年夏に着手されていたが、*The Muses Are Heard* (1956) のために中断され、1957 年夏に再び執筆が再開され、1958 年春に完成した (Clarke 289-90, 305, 307)。
- (11) Marianne M. Moates は冒頭に収録した家系図の注記に、“Bud, Sook, Jenny, and Callie raised James Arthur Faulk; J. A. Faulk’s children, including Lillie Mae; and her son, Truman, from 1928 to 1934” (頁番号なし) と記しており、またカポーティが初めてモンローヴィルを訪れたのは 1928 年としている (Moates 27)。Clarke は、カポーティが本格的に預けられたのは 1930 年で、5 歳の時だったとしている (Clarke 14, 18)。
- (12) 当時のモンローヴィルのジェンダー規範については、カポーティの子供時代の幼馴染だった Harper Lee (1926-2016) の小説 *To Kill a Mockingbird* (1960) も参照。この小説中の Dill はカポーティをモデルにしている。
- (13) 映画では、異性愛だけを認める主張に変更されている箇所である (01:38:12-19)。
- (14) Tison Pugh はアフリカでのエピソードについて、“she has broken the taboo of miscegenation” (Pugh, “Holly” 96), “she transgresses racial taboos” (97) と表現しているが、彼は特にアメリカ南部との関わりでは論じていない。
- (15) 短編小説 “Children on Their Birthdays” の Lily Jane Bobbit は『ティファニーで朝食を』のホリーの前身と位置付けられることもあり、また語り手の青年は Mr. C と呼ばれており、カポーティを思わせる。この 10 歳の風変わりな少女は、ある日遠距離バスでアラバマ州の田舎町にやってきてしばらく滞在することになり、人びとを魅了し、忘れがたい印象を残して去る。この短編でも「空に生きる」という表現があり、“My precious papa said I live in the sky” (145) と主人公の少女が語っている。この短編小説の中で、少女は黒人少女 Rosalba Cat を



妹だと紹介し、互いに“Sister Bobbit”, “Sister Rosalba”と親しげに呼び合い、町の子供たちを啞然とさせることになる。ここからも、南部での人種関係についてカポーティが意識的に反応していることがわかる。Kenneth T. Reedによると、この短編は1949年1月の*Mademoiselle*誌に初出(Reed 139)。

- (16) 映画では、ホリーのアパートでのパーティーの際に、ブルーのドレスで女装した“Irving”と名乗る男性が登場し(00:26:36)、O. J. バーマンが夢中になる場面が唯一存在しているのみである。

### 引用文献

- Bibler, Michael P. “Making a Real Phony: Truman Capote’s Queerly Southern Regionalism in *Breakfast at Tiffany’s: A Short Novel and Three Stories*.” *Just Below South: Intercultural Performance in the Caribbean and the U.S. South*, edited by Jessica Adams, Michael P. Bibler, and Cécile Accilien, U of Virginia P, 2007, pp. 211-38.
- Breakfast at Tiffany’s*. Directed by Blake Edwards, Paramount Pictures, 2007. DVD.
- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany’s*. Penguin Classics, 2000.
- . “Children on Their Birthdays.” *The Complete Stories of Truman Capote*, Vintage, 2004, pp. 135-54.
- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. Carroll and Graf, 2001.
- Fahy, Thomas. *Understanding Truman Capote*. U of South Carolina P, 2014.
- Garson, Helen S. *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. Twayne, 1992.
- Lehman, Peter, and William Luhr. “‘I Love New York!’: *Breakfast at Tiffany’s*.” *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*, edited by Murray Pomerance, Rutgers UP, 2007, pp. 23-31.
- Moates, Marianne M. *Truman Capote’s Southern Years: Stories from a Monroeville Cousin*. U of Alabama P, 1996.
- Newquist, Roy. “Truman Capote.” *Truman Capote: Conversations*, edited by M. Thomas Inge, UP of Mississippi, 1987, pp. 38-46.
- Payri, Blas. “‘Moon River and Me’: The Film-song as Leitmotiv in *Breakfast at Tiffany’s*.” *The Soundtrack*, vol. 4, no. 2, 2011, pp. 137-52.
- Pugh, Tison. “Capote’s *Breakfast at Tiffany’s*.” *The Explicator*, vol. 61, no. 1, 2002, pp. 51-53.
- . “Holly Golightly’s Queer World: Blake Edwards’s *Breakfast at Tiffany’s*.” *Truman Capote: A Literary Life at the Movies*, U of Georgia P, 2014, pp. 87-108.
- Reed, Kenneth T. *Truman Capote*. Twayne, 1981.
- 越智博美 『カポーティ——人と文学』 勉誠出版 2005年
- 志村正雄 『『ティファニーで朝食を』』 『映画・文学・アメリカン』 松柏社 2015年 49-59頁
- 舌津智之 「喪失のバリンブセスト——カポーティと南部抒情文学」 『抒情するアメリカ——モダニズム文学の明滅』 研究社 2009年 193-214頁

萩埜亮 「“Being in Love with Holly Myself?” ——『ティファニーで朝食を』における語り手と異性愛主義の問題」『英文学研究 支部統合号』 6 巻 2014 年 153-61 頁

本合陽 「Truman Capote とインターテクスチュアリティ —— *Breakfast at Tiffany's* を中心に」『英米文学評論』 66 号 2020 年 1-22 頁

村山瑞穂 「『ティファニーで朝食を』の映画化にみる冷戦期アメリカの文化イデオロギー —— 日系アメリカ人 I・Y・ユニオシの改変を中心に」『愛知県立大学外国語学部紀要 (言語・文学編)』 39 号 2007 年 97-114 頁

(アメリカ文学／文学部教授)